

# **EUI WORKING PAPERS IN EUROPEAN CULTURAL STUDIES**

EUI Working Paper ECS No. 91/3

**De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine.  
Pour une histoire de la transmission culturelle  
en France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>**

**DOMINIQUE POULOT**

*Please note*

As from January 1990 the EUI Working Paper Series is divided into six sub-series, each sub-series will be numbered individually (e.g. EUI Working Paper LAW No 90/1).



**EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE, FLORENCE**

**EUROPEAN CULTURE RESEARCH CENTRE**

**EUI Working Paper ECS No. 91/3**

**De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine.  
Pour une histoire de la transmission culturelle  
en France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>**

**DOMINIQUE POULOT**

**BADIA FIESOLANA, SAN DOMENICO (FI)**

All rights reserved.

No part of this paper may be reproduced in any form  
without permission of the author.

THE WORKING PAPER NO. 1113

DE L'ÉCRITURE MANUSCRITE À L'ÉCRITURE IMPRIMÉE  
POUR LES SCIENTISTES DE LA TRANSMISSION CULTUELLE  
en France XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>

DOMINIQUE POULOT

Il s'agit d'un travail de recherche en histoire de l'édition et de la transmission écrite. L'auteur étudie les conditions de production et de diffusion des textes imprimés en France au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles. Le travail est basé sur une analyse minutieuse des sources imprimées et manuscrites. Les résultats sont présentés sous forme de tableaux et de schémas.

© Dominique Poulot  
Printed in Italy in July 1991  
European University Institute  
Badia Fiesolana  
I-50016 San Domenico (FI)  
Italy

BADIA FIESOLANA, SAN DOMENICO (FI)



## **De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine :**

### **Pour une histoire de la transmission culturelle en France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>**

Le musée est aujourd'hui, en France, une institution moderne et dynamique - un équipement à la mode. L'ouverture d'un musée fait figure d'atout d'une politique municipale, de même que les grandes entreprises récentes, Beaubourg, Orsay, Grand Louvre, dominant la politique culturelle nationale. La croissance exceptionnelle, après-guerre, du nombre des établissements s'est accompagnée d'une variété quasi infinie de leurs collections - et d'une diversité également inédite des manières d'exposer, des "mises en espace" et autres scénographies. Plus généralement, tout le dispositif du patrimoine français a connu, en une génération à peu près, une mutation d'ampleur considérable, passant d'une image figée, voire passéiste, à celle d'un produit culturel et touristique moderne. Bref, la tendance, dans le monde des musées, est à priori à l'optimisme ; beaucoup de professionnels se sentent une âme de pionniers et les métaphores de l'innovation, du progrès, de l'ouverture... nourrissent la littérature spécialisée.

Mais le propos contemporain des institutions du patrimoine est surtout marqué par une insistance, souvent incantatoire, sur le professionnalisme des acteurs, l'insertion dans une économie de services, ... au détriment de la définition culturelle et de la conscience politique : il semble que ces institutions aient quelque mal à *penser*, comme dirait Mary Douglas, le statut du patrimoine, et, partant, le leur propre.

## I - L'enjeu du patrimoine dans les politiques nationales : propositions générales.

### *La littérature de musée*

L'historicité qu'elles se reconnaissent se résume, ainsi, à une recension des legs et achats, c'est-à-dire à la chronologie de l'accroissement des collections sur le modèle des mises à jour périodiques fournies par les conservateurs. Ce discours périphérique - décompte des numéros ou analyse budgétaire - laisse échapper le "champ" spécifique de son objet. Plus largement, le propre de tout discours sur le musée est de réunir trois préoccupations. Un exposé juridico-politique d'abord, qui décline les circonstances des fondations et de la croissance sous forme, généralement, d'un aimable éloge du Prince ou de la tradition culturelle. Il s'en tient pour l'essentiel aux origines, lesquelles disent toujours les ambitions du pouvoir ou les revendications de groupes sociaux. Une histoire du fonds, ensuite, sous forme d'un inventaire de ses vicissitudes, d'un récit des braconnages ou du mécénat des amateurs, au sein de l'espace du goût et de la mode. Une étude, enfin, de l'ordonnance du bâtiment et de son spectacle, scientifique bien sûr (le classement des oeuvres, la généalogie des artefacts, la répartition des espèces...) mais aussi pratique et esthétique, qui illustre la figure du conservateur. L'autorité qui ouvre la collection et en garantit l'accès au public, la société civile qui innove, accumule et lègue, les savants gardiens qui perpétuent l'héritage et le mettent au goût du jour, par le choix des expositions et leurs catalogues : tels sont les protagonistes de l'intrigue.

L'image retirée est celle d'une éternelle accumulation, au gré du jeu du marché et du mécénat. Cette description téléologique de la formation de nos musées, exclusivement dirigée vers la besogne d'inventaire, sert une mémoire utilitaire de la provenance. Les notices, cette énumération en miettes à laquelle se résume tout catalogue, se chargent de donner un sens à la "récolte" des morceaux et, au-delà, reconnaissent le mouvement des arts à travers ses membra disjecta. Le



caractère répétitif de ces rédactions laborieuses, au cadre stéréotypé, tient au genre de la kunstliteratur, définie comme "le développement orchestré de l'ekphrasis et de l'encomium (en) deux branches diachroniques et périégétique (...) (qui) découlent de deux préoccupations maîtresses : la démonstration d'une croissance, qui prépare et valorise l'actualité, et la célébration d'un patrimoine, c'est-à-dire l'exaltation d'une cité ou d'une nation, à travers ses traditions et ses oeuvres" (André Chastel)<sup>1</sup>. La démarche descriptive, depuis les multiples récits de voyages jusqu'aux annuaires de collections, guides, catalogues, répertoires, recueils... recense oeuvres et objets dont la valeur -jadis expressément chiffrée - permet de décerner éloges ou blâmes aux municipalités, aux collectionneurs ou aux conservateurs responsables de l'achat ou du legs. Elle est, au fond, la forme moderne et "scientifique" de la célébration traditionnelle.

### *Pour une histoire critique*

A rebours d'une telle littérature, une véritable histoire des musées suppose un *désenchantement* préalable de la mémoire de l'institution afin d'en comprendre les avatars successifs et leurs enjeux. c'est-à-dire le poids des représentations héritées et des principes. Elle s'attachera moins aux contenus successifs d'une mémoire collective au cours des âges qu'à la forme de la mémoire elle-même. Bref, la position critique ne s'assimile ni à une enquête sur l'accumulation et les pertes du patrimoine, et le rôle des conservateurs - qui serait prétexte à découper un "territoire" supplémentaire du savoir - ni à une tentative axiologique qui se consacrerait à dire ce que vaut ce patrimoine. Elle vise la morphologie patrimoniale qui donne sens et intérêt à cette construction intellectuelle

C'est que les "institutions sociales qui ont pour but de représenter et de communiquer le temps" (Norbert Elias)<sup>2</sup> entretiennent

<sup>1</sup>Préface à J. von Schlosser : La littérature artistique, Paris, 1984, p. 11

<sup>2</sup>Norbert Elias : Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II, Francfort 1984, trad. ital. Saggio sul tempo, Bologne, 1986, p. 20.

un lien intime avec la question de la légitimité. Celle-ci participe de ce qu'après Pierre Legendre on nommera la *généalogie*, entendue comme "le fond même de la transmission dans l'humanité, c'est-à-dire l'acte de transmettre : une transmission ne se fonde pas sur un contenu, mais avant tout sur l'acte de transmettre, sur les montages de fiction qui rendent possible qu'un tel acte soit posé et répété à travers les générations"<sup>3</sup>.

L'échange social, spécialement les phénomènes de répétition propres au domaine politico-juridique, garantit la reproduction, en se faisant le vecteur de l'autorité de la tradition. Or les sociétés humaines portent plus ou moins le passé dans leur présent : certaines vivent, par exemple, dans une sorte de présent continu où le passé n'a pas de place, tandis que d'autres représentent le temps sous la forme d'une fusion du passé et du présent, etc.

Les anthropologues ont rapporté ces différentes figures culturelles au degré de complexité, voire de sophistication, de la structure sociale considérée. Autrement dit, très sommairement, l'importance du passé dans le présent d'une société dépend de la place des considérations hiérarchiques au sein de celle-ci (on entend par là non l'inégalité en tant que telle mais la hiérarchie légitime, la représentation d'un système social naturel et inévitable construite à l'aide de catégories de temps, de personnes, etc., étrangères à l'expérience banale)<sup>4</sup>.

Une hypothèse récente (chez un Maurice Bloch, par exemple) est qu'il existe dans toutes les sociétés humaines deux types de savoirs. L'un est universel par nature; la pragmatique quotidienne a pour contexte la conscience de la durée "réelle". Le second se caractérise par des figures du temps, de l'espace, etc. spécifiques à chaque formation sociale, à chaque culture; il informe l'ensemble des rituels que l'ethnologue ou l'anthropologue qualifie de "structure sociale". Ces deux

---

<sup>3</sup>Pierre Legendre : *L'ineestimable objet de la transmission. Etude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, 1985, p. 50.

<sup>4</sup>Je m'inspire largement ici de Arjun Appadurai : "The past as a scarce resource", *Man*, 16, 1981, p. 201-219.



systèmes de connaissances, au cours du procès de changement social, articulent en permanence les passés "rituels", souvent statiques, insérés dans le présent d'une société "naturalisée", et la contingence de l'écoulement du temps<sup>5</sup>.

Dans les sociétés complexes, les individus et les groupes élaborent, négocient, modulent et renforcent leurs revendications réciproques au sein d'une culture politique. Le passé joue un rôle-clef dans cet ensemble de discours et de pratiques en légitimant telles ou telles expressions. Il ne peut cependant être considéré comme une ressource symbolique sans limites, susceptible d'être mobilisée aux fins les plus diverses selon les besoins du moment : un cadre formel définit bien plutôt l'évaluation et l'interprétation des différents passés au sein de contrats ou de "chartes" liés à l'action politique. On dispose ainsi de règles d'après lesquelles débattre du passé et, simultanément, penser le changement sans solution de continuité.

Au plus général, comme l'a montré Frank Kermode, le travail d' "interprétation" du passé comprend l'*herméneutique*, ou la reconstruction archéologique et la résurrection d'un passé disparu, et l'*accommodement*, ou la tentative de rendre un passé (plus) acceptable, par divers procédés (commentaire ou transposition allégorique, développement, enrichissement, etc.)<sup>6</sup>. La muséalisation d'oeuvres ou d'objets revêt donc deux aspects fondamentaux : l'assimilation, qui est toujours transformation, métamorphose des restes et des traces, et la relation de fondamentale étrangeté que, simultanément, toute présence du passé entretient. Spécifiquement, elle donne lieu à une reconnaissance de "trésors", "reconnaissance qui fait la vertu même du trésor" (A. Dupront)<sup>7</sup>, ainsi qu'à un art poétique fondé sur des connaissances érudites et sur des artifices d'exposition ou de mise en scène.

<sup>5</sup> Maurice Bloch : "The past and the present in the present", *Man*, 12, 1977, p. 278-292.

<sup>6</sup> Franck Kermode : *Forms of attention*, Chicago, 1985.

<sup>7</sup> Alphonse Dupront : "L'histoire après Freud", *Revue de l'enseignement supérieur*, 1968, p. 27-63.

Le musée est, dans cette perspective, l'institution propre à une société qui tient le passé pour une ressource limitée et soumise à des règles de crédibilité et de légitimation, alors que le sens de la hiérarchie sociale n'est plus liée à une tradition. L'établissement répond au besoin d'ordre et de cohérence de la gestion du passé dans le présent. De fait, il code utilement l'information, crée des catégories, définit des frontières qui canalisent la mémoire individuelle en lui fournissant des repères stables. Bref, le musée incarne, pour détourner une formule de Leroi-Gourhan, un dispositif d'"extériorisation de la mémoire" capable de lier concepts culturels et activité sociale. De là le rapport étroit entre les vicissitudes institutionnelles, l'évolution des représentations, les mutations des usages et des pratiques, et, d'autre part, la réflexion historique et sociologique sur les musées, leur devenir et leur fonction.

### *Le poids des représentations collectives*

Le début du XX<sup>e</sup> siècle, avec la réorganisation des musées, les débats qu'elle suscite et l'intérêt inédit porté à l'histoire des collections, marque une date essentielle dans cette prise de conscience. Les "crises" ou "refontes" des musées s'accompagnent, en effet, de regards rétrospectifs ou d'interprétations plus ou moins ambitieuses de leur passé. L'érudition s'intéresse à nouveaux frais aux collections d'Ancien Régime : par réaction au présent, un Julius Von Schlosser inscrit sa redécouverte de la Kunst-und-Wunderkammer dans un éloge du collectionnisme traditionnel contre la modernité muséologique.<sup>8</sup>

L'entre-deux-guerres, qui voit le réaménagement des collections du Louvre (Henri Verne, assisté de Jacques Jaujard, 1932), les premiers musées d'art moderne, les premières démonstrations de muséographie appliquée (Expo Van Gogh, 1937 ; Palais de la Découverte), et les innovations de Georges-Henri Rivière, dénonce l'insuffisance muséale, notamment en matière d'éducation. Se soucier de rendre le musée plus efficace, c'est s'inquiéter de ce qu'il n'assure pas la

---

<sup>8</sup>Paola Di Paolo : "Julius von Schlosser e il problema del museo", *Museologia, Rassegna di studi e ricerche*, 4, 1975, p. 70-78.



jouissance à chacun, pierre de scandale dans une société démocratique qui y voit une conquête à mener. Parallèlement, les pays totalitaires encouragent une remarquable inventivité d'exposition au service de leurs régimes et de leurs idéologies. Après-guerre, la philosophie de la reconstruction donne lieu à une thèse de sociologie de Alma S. Wittlin (1949) qui recommande la mobilisation du musée par les démocraties libérales, afin d'éduquer les citoyens à la défense des valeurs. Ainsi l'usage ouvertement politique apparaît-il comme l'horizon de la modernisation de l'institution : attitude de philistins pour ses critiques, révélatrice de *la crise de la culture*, par exemple, chez Hannah Arendt.

A l'issue de la décennie 1950, cependant, un déclin d'apparence irréversible des musées légués par le XIX<sup>e</sup> siècle préoccupe davantage les praticiens, qui s'attendent à dresser bientôt l'acte de décès de l'institution. Le diagnostic qui ouvre la première réflexion historique sur les musées de France, celle de Jean Vergnet-Ruiz et Jacques Thuillier, est sans ambages : "dans l'état actuel des structures économiques et sociales le musée, en France, exception faite de quelques grands sanctuaires, n'apparaît-il pas comme un élément mort, et par conséquent destiné à être éliminé à brève ou lointaine échéance, au hasard du premier choc venu, guerre ou révolution, ou simplement par usure progressive ?"<sup>9</sup> Germain Bazin n'est pas moins pessimiste, qui donne alors une histoire générale des musées à partir de son cours de muséologie de l'Ecole du Louvre<sup>10</sup>. Enfin d'autres analyses parues à la même époque soulignent paradoxes ou impasses, notamment quant à la démocratisation espérée de la visite. Aux yeux de certains sociologues, la collection socialisée par le musée légitime la confiscation des biens symboliques par les détenteurs du capital culturel. Loin que le musée alimente les espoirs placés dans la publicité des arts et des savoirs par une société en progrès, il participerait, tant

<sup>9</sup>"Les mille musées de France", *Art de France*, II, 1962, p. 22

<sup>10</sup>Surtout dans l'article "Muséologie" de l'*Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1968.

dans son image que dans sa fréquentation, de la reproduction du statu quo socio-culturel.

Cette insatisfaction éprouvée au spectacle des musées contemporains s'accompagne d'une condamnation unanime des établissements du siècle dernier. Au-delà du refus de la surcharge décorative, des murs de tableaux, il s'agit d'un rejet des expôts du XIX<sup>e</sup>. Le sentiment général lors de la reconstitution du Luxembourg de 1874, voici dix ans, était qu'après le midi du siècle, le musée "exclut totalement les oeuvres que les générations futures tiendront pour les plus belles" (Charles Rosen et Henri Zerner)<sup>11</sup>. Cette faillite des musées d'art contemporain, jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle en France, issue du divorce entre la critique officielle et l'art moderne, devait naturellement susciter un panégyrique du collectionneur privé, accordé à la société civile comme au libre mouvement des arts. Cet éloge acquiert force de vulgate quand le musée, consécration à posteriori, et collective, de reconnaissances pionnières, paraît nécessairement en retard sur le mouvement des arts.

Les deux pôles, privé et public, s'identifient respectivement, désormais, à l'achat courageux, découvreur de talents, et à la conservation conformiste. Une telle image n'est, à l'évidence, pas moins fausse que la thèse "éclairée" de la tradition républicaine (des collections sans goût ni profit devenues grâce au musée instruments de la jouissance et de l'utilité). Elle relève en dernière analyse d'une rhétorique du connoisseurship constamment hostile au musée instructif et qui égrène de nos jours les regrets d'un plaisir "curieux", d'un hédonisme du savoir, qui serait propre aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et auquel se serait substitué un didactisme aussi exalté qu'ennuyé.

Un tel postulat d'insignifiance relative de l'institution rapportée au mouvement du collectionnisme assimile l'histoire du musée à la généalogie d'un Pouvoir. Julien Gracq a récemment fourni comme

---

<sup>11</sup>Romanticism and realism. The mythology of nineteenth century art, London, 1984, p. 218.



l'archétype de cette lecture, pour qui "la réclusion, le parage des oeuvres d'art plastiques (qui va de pair avec une valorisation marchande sans mesure) fait songer en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle plus d'une fois au grand renfermement dont a parlé en une autre occasion Michel Foucault".<sup>12</sup> Et d'ajouter logiquement qu'on "ne regarde les tableaux dans un musée que faute de pouvoir en jouir n'importe où ailleurs".

Cette idée selon laquelle le coeur du phénomène est le collectionnisme et la préoccupation démocratique de publicité une vicissitude accessoire renvoie en vérité au dilemme propre à toute histoire institutionnelle : ou bien on prend comme point de départ le musée en tant qu'institution, ou bien "on se tourne vers la demande sociale au risque alors de diluer dans un réseau de fonctions sociales la prégnance de la conscience que les institutions ont d'elles-mêmes et qui constitue indéniablement leur principal facteur de cohérence, de permanence et de puissance dans la société" (Wilhem Frijhoff)<sup>13</sup>.

### *Les enjeux de l'histoire des musées*

Quant à la première hypothèse, le legs des débats idéologico-politiques sur les origines du musée ne lui a guère laissé de champ. De la dispute sur la responsabilité monarchique ou républicaine de l'entreprise muséale, et, concurremment, sur l'étendue des destructions vandales, on est passé à l'affrontement des thèses étatiques (le musée résultat de la sollicitude jacobine) et libérales (le musée fruit des intérêts de la société civile). Mais l'histoire politique peut-elle rendre compte des vicissitudes des musées sur le mode d'une opposition droite/gauche, société/Etat, élitisme/démocratie, jouissance/pédagogie corollaire, en quelque sorte, du schéma opposant le vandalisme de l'an II au musée thermidorien ? Comment comprendre l'acculturation dont l'institution a été l'instrument sauf à interroger les conduites qui s'y élaborent, les stratégies qui s'y essaient, la culture publique qui s'y forme ?

---

<sup>12</sup> Autour des sept collines, Paris, 1988, p.27

<sup>13</sup> "Universités et société", Histoire de l'éducation, 22, mai 1984, p. 23.

Une histoire sociale des musées - qui reste à fonder<sup>14</sup> - doit donc dépasser la reprise d'anciennes polémiques, comme le seul constat des ouvertures et des fréquentations. On ne peut, par exemple, imaginer toujours le musée comme le fruit logique d'une revendication elle-même naturellement issue des frustrations provoquées par l'impossibilité d'accéder aux oeuvres ou aux matériaux de réflexion. Il convient d'y substituer l'analyse d'une innovation culturelle qui est aussi un évènement politique, et qui requiert autant les intérêts de l'histoire intellectuelle et de la science politique que de l'esthétique. C'est là définir le projet d'une histoire des représentations et des significations du musée : n'apparaît-il pas comme une interprétation symbolique du monde des artefacts, et sa visite une expérience significative des "usages culturellement différenciés de matériaux communs" (Roger Chartier)<sup>15</sup>.?

Trois niveaux ou registres, à la fois domaines disciplinaires et espaces critiques, se peuvent donc repérer :

- L'histoire des objets, c'est-à-dire le récit des vicissitudes de leur existence matérielle mais aussi et surtout la recension des sens qui leur ont été successivement ou contradictoirement

---

<sup>14</sup>L'hégémonie de l'histoire sociale a, jusque-là, écarté les historiens du musée. Car l'élitisme supposé ou affiché du musée le rendait insignifiant pour qui entendait rompre avec le culte intemporel des chefs d'oeuvre, la communion des élites dans leur jouissance, bref le discours convenu de la haute culture (et s'attacher à son contraire, le banal, le quotidien des images et des objets, jugé plus significatif d'une culture au sens quasi anthropologique). Bref, le microcosme des amateurs et même le monde des visiteurs participaient de ces minuscules élites dont l'étude trop exclusive et trop anecdotique avait marqué la vieille histoire. La "nouvelle" l'ignora, et c'est à l'Exposition Universelle, non au musée, qu'elle chercha, par exemple, la dix-neuvièmité conquérante.

<sup>15</sup>"Le monde comme représentation", *Annales E.S.C.*, novembre 1989, pp. 1505-1520.



assignés. Dans la généralité des cas, le statut de pièce de musée est une phase - terminale - de la biographie des choses; s'opère alors une diversion des chemins de la marchandise ou de la destination fonctionnelle qui l'intègre aux constructions culturelles présentes et à venir.

- L'analyse de l'espace, à la fois fictif et matériel, d'échange, de réécriture, de citations, de prédation... où les oeuvres s'inscrivent d'un contexte à l'autre. De là l'ambition d'une typologie des lieux de collection et d'exposition, et, plus généralement, d'une poétique des musées, avec l'examen des parerga de l'oeuvre, dont les questions de l'accrochage et du socle manifestent aujourd'hui la vive actualité.

- Enfin l'étude des publics, dont les pratiques s'approprient les patrimoines, au sein de l'espace ouvert du musée. L'ensemble des recommandations et des modèles de conduites dessinent, en particulier, une pragmatique du musée qui devrait faire l'objet d'une plus grande attention. Différents discours posent les règles en vigueur dans chaque milieu et à chaque moment, explicitent les normes et les caprices de la réception, informent la transmission et la reproduction - dessinent aussi les termes d'alternatives éventuelles. Ces propos s'assimilent au "paratexte" de Gérard Genette : catalogues d'expositions, préfaces, articles de presse, émissions de radio-télévision ou films, interviews ou comptes rendus, etc.

### *Un chantier contrasté*

On ne peut ici examiner en détail la manière dont la littérature savante a traité ces différents aspects. Quelques remarques suffiront. Quant au premier point, la plupart des histoires des collections de musées sont en fait des biographies culturelles des choses, attachées à retracer, à travers les étapes d'une trajectoire d'objets, le jeu des retards et des avances du goût. Au pire, elles évoquent invinciblement cette "espèce de science" dont parle avec dédain Quatremère de Quincy lors des spoliations napoléoniennes<sup>16</sup>, qui permet de dresser la carte des

<sup>16</sup>Quatremère de Quincy : Lettres à Miranda, Paris, 1796.

vicissitudes des propriétés - de retracer la généalogie d'un tableau à la manière, disait Algarotti, de celle d'un cheval arabe.

Au-delà, il conviendrait de repérer les écarts de réception (de sélection) de tel ou tel type d'objets par rapport à la masse des objets négligés, détruits, utilisés, ainsi que les intérêts artistiques, scientifiques et financiers organisés en autant de réseaux sociaux, qui en sont responsables. Le propos d'une histoire des musées serait alors de définir la pertinence sociale d'une collecte des choses qui manifeste la coupure d'avec le monde banal. De ce point de vue, une histoire des stratégies muséales aurait pour ambition de marquer des scissions, reconnaître des enjeux et des conflits entre paradigmes d'exposition, de classification, de jouissance. Le dessein serait par conséquent de construire l'histoire des scandales culturels successifs qui marquèrent chaque mise au musée (de collections déjà constituées ou d'objets d'usage, de monuments...).

Dans la seconde approche évoquée, l'examen des musées relève de ce que Pierre Francastel nommait "la sociologie des modes de présentation", la distinguant de la "sociologie des objets figuratifs" et d'une étude des "moyens d'expression" ("c'est-à-dire des outils figuratifs")<sup>17</sup>. Par "présentation", Francastel comprenait "les relations d'une oeuvre avec le monde environnant", soit le cadre déterminant de cette "activité mentale où s'exerce, dans un milieu déterminé, la dialectique du réel et de l'imaginaire".

A l'encontre d'une idée de "patrimoine" commune à toutes les époques, il faut mesurer, par exemple, le "poids" respectif de la galerie à décors peints et de la collection proprement dite dans la représentation d'un monarque; apprécier les légitimités, au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un cabinet entendu comme ensemble décoratif de toiles commandées ad hoc et d'un autre conçu comme sélection d'oeuvres acquises pour elles-mêmes, sans souci du "pendant". La galerie peinte, le décor d'un

---

<sup>17</sup> "Problèmes de la sociologie de l'art", in : G. Gurvitch : Traité de sociologie, Paris, 1967, II, pp. 278-296.



appartement, le musée didactique, le cabinet d'amateur ont été, en effet, autant d'arts et de manières de socialiser les objets, et, spécifiquement, de formes "d'inscription" du travail de l'artiste. Plus généralement, la validité d'une histoire des collections dépend de la sensibilité aux lieux, jardins et grottes, ou musées sur le mode des villas antiques, galeries adjacentes ou détachées des palais, salons... où s'opère la capture de trajectoires exotiques et la (re) socialisation de pièces diverses

Enfin, dans la dernière perspective évoquée, l'usage du musée renvoie à ce que Michel Foucault nommait, dans la dernière partie de son oeuvre, "la corrélation, dans une culture, entre domaines de savoir, types de normativité et formes de subjectivité"<sup>18</sup> La formule banale du "pèlerinage artistique" est sans doute plus révélatrice qu'on ne l'estime d'habitude, et telle analyse de la "réception du lieu sacré" vaut au moins comme métaphore de la venue au musée. Une généalogie des gestes de "l'ouverture humaine" à la sublimation devrait sans doute commencer par ce "dialogue avec l'image le plus souvent individuel et furtif" qu'est l'acte pèlerin (Alphonse Dupront)<sup>19</sup>. Par la suite, c'est toute l'éducation informelle qu'il conviendrait d'examiner; ainsi l'autodidaxie propre à l'état de marchand, ces dix à vingt années d'apprentissage de l'oeil évoquées par Le Brun dans ses Réflexions sur le Museum qui permettent d'attribuer les oeuvres et de rédiger les catalogues. Mais aussi "l'emprise de l'Etat sur les codes culturels"<sup>20</sup>, au sein du procès de "civilisation des moeurs", et la mise en place d'un espace éducatif commun, d'homogénéisation des élites, dont le Grand Tour peut être considéré comme l'emblème.

---

<sup>18</sup>Histoire de la sexualité, II, L'usage des plaisirs, Paris, 1984, p. 10-12.

<sup>19</sup>"Pèlerinage et lieux sacrés", Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel, Toulouse, 1973, II, p. 189-206.

<sup>20</sup>W. Frijhoff et R. Chartier : "Construction de l'Etat moderne et formes culturelles : perspectives et questions", Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne, Rome, 1985, pp. 99-116.

A travers ces différentes approches, l'image d'une évolution linéaire des musées se dissipe au profit d'un paysage complexe, fait de ruptures multiples, de tendances longues et d'inflexions contraires. Quelques "métaphores obsédantes", pour reprendre les termes de la critique littéraire, se peuvent néanmoins repérer, en phase avec les représentations successives du patrimoine dans la pensée politique et les mentalités. C'est que l'institution d'un patrimoine, loin de découler tout naturellement d'une identité, participe à la fois d'une sensibilité au passé et d'une stratégie politique et intellectuelle.

Par exemple, si, de nos jours, il ne se passe pas de moment sans qu'on célèbre la patrimonialisation achevée d'un aspect du passé qui avait jusque-là échappé, philosophes et amateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle préféraient imaginer une société idéale où ne subsisterait, à l'issue d'un tri savant, qu'un passé rationnel - à tout le moins choisi et médité, bref digne de sollicitude. Quand nous pensons le patrimoine en termes de conquêtes à étendre, le XVIII<sup>e</sup> siècle l'envisageait plutôt sous l'aspect d'une épuration à accomplir - au mieux, d'une usure de l'histoire à contrôler, mais aussi d'une élimination à accélérer pour nombre de restes inutiles.

C'est que le XVIII<sup>e</sup> siècle rêve volontiers aux origines évanouies (à leur énergie disparue qu'il faudrait recouvrer, aux modèles à égaler ou surpasser). Dans le cadre d'une épistémologie sensualiste où prime l'émulation pédagogique, la confiance dans un patrimoine vraiment efficace et utile va de soi. A l'inverse, notre patrimoine, assurance contre l'oubli, est à lui-même sa propre justification ; les efforts consentis en sa faveur le sont indépendamment de toute mobilisation particulière et même, de plus en plus, sans réquisit savant spécifique, à la différence du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ces conditions, le seul ressort de l'engagement raisonnable est la hantise d'une disparition, qu'elle soit usure ou perte, destruction raisonnée ou vandalisme<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup>Martine Rémond-Gouilloud : Du droit de détruire, Paris, PUF, 1990.



## II - Etude de cas : la France, 1789-1989.

### *Musée et mémoire collective*

La Révolution française apparaît comme la référence privilégiée, à travers l'épisode du vandalisme, "évènement-monstre" et traumatisme de la mémoire collective, mais aussi la construction mythique d'une histoire accordée aux nouveaux fondements éthico-politiques. L'épisode fait, à vrai dire, l'objet d'un débat classique que l'on peut résumer ainsi : le moment révolutionnaire fonde-t-il notre rapport moderne au patrimoine ou, au contraire, les dégâts vandales constituent-ils son legs le plus évident et le plus durable ?

Ceci conduit à s'interroger sur la cause, hasard ou nécessité, de la conservation révolutionnaire : est-elle l'effet d'une urgence qui découle des destructions ? un sauvetage accompli contre le principe de la table rase, à la faveur de la confusion et de tensions multiples ? Ou bien participe-t-elle d'un propos cohérent, de mieux en mieux explicité, assimilable à la culture révolutionnaire ? En d'autres termes, la question est de savoir si le patrimoine révolutionnaire a constitué un laboratoire de représentations, capable d'affirmer, à l'égal de la fête ou d'autres démonstrations, les principes nouveaux en les manifestant comme valeurs d'ordre et de stabilité du régime - ou s'il n'a fait que réunir à la diable, en cédant aux circonstances, les images hétéroclites de cultures antagonistes. Bref, la question du patrimoine retrouve un débat bien connu d'histoire culturelle : y-a-t-il avec la Révolution rupture inauguratrice ou simple parenthèse tôt refermée ?

Au XVIII<sup>e</sup>, le prestige de l'abondance des traces, restes ou reliques du passé était à peu près nul dans l'opinion éclairée. Les bons esprits déploraient, au contraire, l'incroyable chaos dont la succession des siècles les encombraient - autant qu'ils rechignaient au projet

de remplir leur mémoire de faits révolus, inutiles au projet de la raison. La Révolution française achève, en ce sens, le projet éclairé d'un détachement à l'égard du passé national, qui bascule d'un bloc dans un Ancien Régime honni. Ainsi, les dix ans conçus à posteriori comme fondateurs du patrimoine par la tradition républicaine s'inscrivent en contradiction apparente de l'évolution qu'ils sont censés préfigurer, au plus profond d'une conviction de l'insignifiance du passé pour la construction du nouveau. Le second paradoxe tient à l'attribution à une époque historique on ne peut plus "chaude" d'un procès de patrimonialisation entendu généralement comme témoin, aboutissement, mais aussi garantie d'un progressif refroidissement du politique au profit d'un "culturel" neutre ou consensuel.

On peut, certes, proposer de lire le moment révolutionnaire en termes webériens de rationalisation de la mémoire, liée à un processus de modernisation, donc en continuité d'une évolution plus large. Reste que l'imaginaire de la décennie est celle d'un "temps refait à neuf" (Mona Ozouf) : cet arrachement au temps ouvre un temps spécifique, une sorte d'ævum laïcisé, intermédiaire entre temps humain et éternité, qui a un début mais pas de fin, au moins prévisible ou attendue.

### *Le fantasme de l'énergie*

C'est que le patrimoine, en France, semble intimement lié à un constat de non-validité de l'histoire dressé au cours de la seconde moitié du dix-huitième siècle, avec le début du "règne de la critique"<sup>22</sup>. Le concept d'héritage raisonné et patriotique des vestiges du passé n'a pu apparaître qu'une fois écartée l'idée que le passé est source de légitimité dans les affaires de la cité, c'est-à-dire avec la constitution de l'idéologie politique moderne<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup>Reinhart Koselleck : Le règne de la critique, trad. fr., Paris, 1978.

<sup>23</sup>Je m'inspire ici de Leslek Kolakowski : "Après la mort de l'homme historique", Lettre internationale, 26, 1990, p. 8-11.



Comme l'a résumé Hannah Arendt, "pour autant que le passé est transmis comme tradition, il fait autorité. Pour autant que l'autorité se présente historiquement, elle devient tradition."<sup>24</sup> La critique des Lumières exige donc à la fois un mode anhistorique de l'autorité (c'est l'enjeu d'un "retour" aux principes de la nature) et un mode d'existence du passé qui n'est pas la tradition. On tendra donc à substituer l'idée d'une reconnaissance volontaire à celle d'un lien obligé avec la tradition. La transmission devient le résultat d'initiatives humaines déployées expressément en ce sens, et non le fruit du cours naturel des choses.

Parallèlement, la représentation du passé doit désormais s'identifier exclusivement à des images utiles. Une véritable politique du monument est censée y pourvoir. En effet, l'idée de mémoire collective est étroitement liée, pour des raisons propres au sensualisme, aux oeuvres d'art, dont le "véritable but est de prolonger le souvenir des actions utiles et de faire vivre longtemps la mémoire des bienfaiteurs de l'humanité"<sup>25</sup>.

Quant au message lui-même - ce qui vaut la peine d'être transmis, à toute époque, aux descendants - , il est toujours semblable, puisque universel et anhistorique : les principes sont invariables. Condorcet imagine ainsi un moyen de transmettre le savoir présent aux futurs rescapés d'une catastrophe naturelle en le gravant sur des stèles éternelles, sous forme symbolique. A l'issue d'un désastre éventuel, les philosophes à venir pourraient en déchiffrer la signification, même sans connaître aucune des langues actuelles, et l'humanité faire l'économie d'un nouveau départ<sup>26</sup>. L'influence du mythe des hiéroglyphes égyptiens,

---

<sup>24</sup>Hannah Arendt : Vies politiques, trad. fr. , Paris, 1974, p. 67. Sur le concept voir plus largement Edward Shils : Tradition, Chicago, 1981.

<sup>25</sup>Instruction sur la manière d'inventorier (...) et de conserver (...) par la Commission temporaire des arts, an II.

<sup>26</sup>Texte cité par Franck Manuel : The prophets of Paris, Cambridge, 1962, p. 91. Voir plus généralement Keith Baker : Condorcet. Raison et politique, trad. fr. Paris, 1988, p. 467

prétendument porteurs d'une sagesse originelle, semble évidente, comme celle des hypothèses de Nicolas Boulanger sur les déluges successifs qui auraient englouti des civilisations achevées.

L'investissement "patrimonial" se traduit donc par une profusion de programmes monumentaux, d'investigations pseudo-historiques sur le langage primitif des monuments, et par un quasi-silence sur ce qu'on transmet, la question étant pour ainsi dire réglée dès le départ. Une telle image du patrimoine répond au genre littéraire particulièrement à la mode que devient alors le dialogue des morts, où les interlocuteurs importent moins que le caractère universel et pédagogique de la scène.

Le sens commun, dont chacun est doté, et qui permet de goûter partout et toujours les mêmes qualités, débouche, avec l'invention de l'esthétique et le début de la critique, sur la notion de communauté de goût. De manière significative, l'idée moderne du musée connaît sa première actualité avec le moment administratif de la monarchie française qu'incarne le ministère Turgot. Le dessein d'un Museum au Louvre manifeste une préoccupation didactique du lieu, dominée par le *requisit* de la lumière efficace. Le musée néo-classique est un espace supra-national, par définition hostile aux préjugés locaux, comme au désordre irrationnel des héritages; il répond à la conviction d'un langage universel de l'art.

Bref, tout se passe comme si la définition d'un patrimoine de l'humanité, identifié à la somme universelle des savoirs, était toute entière soumise au principe de sa transmission volontaire à la postérité : la représentation du patrimoine participe entièrement d'un imaginaire d'utilité. Le volontarisme républicain prendra ensuite la relève de ce fantasme d'*énergie* pour substituer à la topique multipliée des propriétés un temple-musée où la proclamation du patrimoine universel se joue sur la dépossession de la Cité traditionnelle.

### *L'illusion politique*

La naissance du musée est contemporaine de l'exaltation des Anciens, Grecs et Romains, liée à la Révolution et à la culture politique moderne. En effet la formation d'une société civile fondée sur la



propriété privée et un code de lois universel passait par la reprise de l'idéal classique de citoyenneté et, plus généralement, celui d'espace public<sup>27</sup>. La question de la légitimité ayant fait son entrée définitive sur la scène politique nouvelle, l'enjeu est désormais d'instituer, par l'Etat, une société et, spécifiquement, de fonder sa mémoire "en avant", comme manifestation et garantie de durée. C'est une nouvelle représentation du passé qu'on tente de forger, par une judicieuse distinction du négligeable à effacer, et du mémorable à instaurer ou, parfois, à reconduire et magnifier, mais toujours au nom d'une réhabilitation du vrai.

Contre la lassitude et les ornières du passé, un combat permanent doit en somme faire advenir le patrimoine contre le passé, comme un des symboles de la volonté révolutionnaire, liée aux deux thèmes de la reconnaissance et de l'émulation. Sa meilleure définition est fournie par le président du Comité d'Instruction publique, Mathieu, proposant le 28 frimaire an II (18 décembre 1793) de recueillir "ce qui peut servir à la fois d'ornement, de trophée et d'appui à la liberté et à l'égalité"<sup>28</sup>.

La sélection des images du passé est ainsi soumise à l'impératif de nourrir et manifester l'entreprise de régénération : d'une part, l'ère nouvelle doit bénéficier de l'expérience et du talent naturel des hommes. D'autre part, le monument régénéré est ce qui, extrait du passé, vaut contre lui, pour l'avenir, en montrant que les valeurs présentes sont bien éternelles, mais qu'elles étaient naguère combattues par les méchants.

La démarche est directement liée à une pensée qui fait le départ entre la permanence de la nature humaine et la perversion historique des sociétés. Différentes stratégies peuvent jouer à l'intérieur de ce cadre conceptuel afin d'opérer une division entre part éternelle et part caduque. Elles seront plus ou moins enclines à reconnaître l'oeuvre

---

<sup>27</sup>Emil Oestereicher : "The depoliticization of the liberal arts", Social research, t. 49, 1982, p. 1004-1012.

<sup>28</sup>In : J. Guillaume éd. Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention, Paris, 1891-1907, III, p. 180.

comme présente, et à reconduire son statut, ou, au contraire, à la tenir d'abord pour un vestige du passé honni, donc à s'en distinguer radicalement.

Cette dernière position dénie à l'art d'Ancien Régime une valeur authentique d'art. Elle lui accorde, le cas échéant, la réussite des moyens - elle reconnaît la virtuosité des auteurs - tout en refusant ses fins originales. L'art véritable s'inaugure avec la République et les artistes doivent se racheter de leurs complaisances passées. C'est là dévaluer ipso facto le museum, qui ne peut montrer que des exemples de savoir-faire ou, pire, des témoignages de l'erreur, bref des spécimens à éviter.

L'autre terme de l'alternative considère, à l'inverse, que les artistes ont pu anticiper par l'effet de leur génie le triomphe à venir de la Liberté. Loin de devoir leur "arracher" quelques préceptes, ainsi que l'écrivait le porte-parole de la conservation du musée du Louvre, Varon<sup>29</sup>, on doit, au contraire, leur reconnaître une avance sur la régénération entreprise. Mais alors, en manifestant la conscience d'une longue histoire au service de la construction nouvelle, on affaiblit le sentiment d'une rupture inouïe, en faisant des révolutionnaires les élèves des vieux maîtres.

Le dilemme est le suivant : soit tenir le patrimoine pour simple "utilité" du projet de régénération en le reconnaissant comme historiquement daté et, par là, néfastement conçu; soit l'intégrer au présent de l'authenticité recouvrée, en lui déniait toute appartenance historique, mais en affrontant alors l'énigme intellectuelle de son apparition.

En fait, l'idéal de la représentation patrimoniale ne peut être tout à fait satisfait, à l'évidence, que dans l'hypothèse d'une intégration complète à la mémoire nouvelle d'un art passé mais authentique. Celle-ci suppose une véritable restauration du vrai et du beau, naguère dédaignés ou dissimulés. Dans ce même mouvement qui

---

<sup>29</sup>Rapport du conservatoire du Museum national des arts ...au Comité d'Instruction publique ...7 prairial an II.



brise les images corrompues de l'Ancien Régime, la Révolution prétend donc mettre au jour l'art authentique jusque-là relégué dans les réserves obscures du despotisme. Les oeuvres passées inaperçues, ou oubliées, bénéficient alors d'un préjugé favorable; leur obscurité même, présageant un talent méconnu ou étouffé, les signale à l'attention des bons républicains, quand elle ne garantit pas leur entrée dans le patrimoine légitime. La gestion révolutionnaire du passé veut supprimer les atteintes conjuguées de la malignité des hommes et de l'usure des années.

Ce faisant, même lorsqu'elle traite certaines oeuvres du passé comme autant d'annonces, voire de précurseurs des glorieux événements, elle annule en fait l'historicité au profit du présent. Rien n'est plus étranger à la Révolution que l'idée d'un patrimoine dont la cohérence reposerait sur l'engendrement d'étapes nécessaires, à la manière de l'historicisme ou d'une histoire de l'esprit sur le mode hégélien. Toute perspective généalogique, au-delà des proclamations vagues sur les "leçons" des arts, est absente, comme la thématique de l'"avant-garde", guère concevable avant Saint-Simon<sup>30</sup>.

Bref, le patrimoine révolutionnaire peut se résumer à l'effort, évidemment voué à l'échec, de se dégager de l'histoire - ce en quoi il porte à la perfection l'idéal classique dont il participe entièrement. L'entrée des chefs-d'oeuvre au musée sanctionne un dégagement de la "gangué" historique par l'effet de leur excellence intrinsèque. Le souci, dans la rédaction des catalogues, d'une description précise et sobre des objets, qui participe de l'impératif d'une langue transparente<sup>31</sup>, témoigne également de ce dessein de restitution du sens universel.

Simultanément, la diversité, la topique traditionnelle des collections est érigée en repoussoir de l'effort des patriotes, attachés à

---

<sup>30</sup>Donald Egbert: "The idea of 'avant-garde' in art and politics", American Historical Review, vol. LXXIII, 2, 1967, p. 339-366.

<sup>31</sup>Barbara Maria Stafford : Voyage into substance. Art, science, nature and the illustrated travel account, 1760-1840, Cambridge (Mass.), 1984.

lui substituer un système laïque, national et orienté vers l'avenir. Le caractère encyclopédique du patrimoine révolutionnaire, leit-motiv de l'époque, manifeste en effet une indifférence réelle, voire une hostilité déclarée, devant la réalité des collections héritées, leur provenance territoriale ou leur spécificité historique. C'est dire qu'il s'oppose trait pour trait à l'image traditionnelle des patrimoines de races, transmis à travers une quasi-contemporanéité des générations, qui caractérisaient l'Ancien Régime et que décrira a posteriori Tocqueville. Il s'agit là du legs peut-être le plus durable de la période : l'impossibilité de penser la diversité des collections particulières face à l'universel pédagogique et esthétique incarné par le grand musée unanime et efficace autrement que comme archaïsme, obstacle au progrès des connaissances, voire legs de l'obscurantisme oppresseur.

L'ensemble de ces caractéristiques dessine un patrimoine sans autre propriétaire qu'abstrait, identifié en quelque sorte à une humanité toute entière parvenue à la fin de l'histoire, sur le mode de l'apocalypse rationaliste des Ruines de Volney. Passé, présent et futur paraissent se fondre dans la garantie des principes dont la Nation est désormais dépositaire. L'épisode révolutionnaire a ainsi forgé une sensibilité spécifiquement française du patrimoine, universelle et quasi sacrale autant qu'identifiée à la cause nationale : c'est tout un. Le musée universel en est sa meilleure incarnation possible, qui donne moins à voir les choses mêmes qu'il n'exalte l'énergie employée à les transmettre à la postérité. Cet investissement sur le lieu par excellence de la transmission volontaire témoigne exemplairement d'un imaginaire de l'énergie politique du patrimoine.

### *La Cité imaginaire du libéralisme*

Pour construire une autre conception de l'héritage national et de son traitement, et permettre la représentation de cultures historiques spécifiques, il fallait élaborer une représentation du passé étrangère à la fois à l'idée de légitimité traditionnelle, celle de l'ancienne France, et au mythe anhistorique d'une volonté générale qui garantit le futur. C'est à dépasser les "idolâtries du passé et de l'avenir", selon ses



propres termes, que s'emploie Guizot pour fonder en raison un patrimoine nécessaire à toute société<sup>32</sup>.

A l'inverse des polémiques banales, Guizot n'attribue pas la responsabilité de la menace sur la mémoire au vandalisme révolutionnaire, ni ne prône, en guise de solution, la restauration des mémoires éteintes. L'affaiblissement de la conservation traditionnelle, voire sa disparition, tient, selon lui, aux mutations de la civilisation.

Le ressort de la sollicitude conservatrice est passé, écrit-il, de la "perpétuité et de la régularité imposées par les pouvoirs" à l'énergie intime de la personne. L'entretien, dans la société contemporaine, de monuments abandonnés en raison, notamment, de la disparition de divers "corps" sociaux, requiert donc une conservation "spontanée" destinée à pallier la perte des conservations imposées. Mais la représentation doctrinaire de la société-Etat contemporaine implique, simultanément, qu'une conservation désormais régie par l'intelligence et la justice soit une conservation gouvernée par l'Etat. En l'occurrence par un délégué au travail de mémoire, qui sanctionne les initiatives des capacités, voire les dirige de manière opportune.

L'Inspecteur des monuments historiques a ainsi pour mission de "se mettre en rapports directs avec les autorités et les personnes qui s'occupent de recherches relatives à l'histoire de chaque localité, d'éclairer les propriétaires et les détenteurs sur l'intérêt des édifices dont la conservation dépend de leurs soins, et de stimuler, enfin, en le dirigeant, le zèle de tous les conseils de département et de municipalité, de manière à ce qu'aucun monument d'un mérite incontestable ne périclite par cause d'ignorance et de précipitation, et sans que les autorités compétentes aient tenté tous les efforts convenables pour

---

<sup>32</sup>Je me permets de renvoyer à "L'archéologie de la civilisation", dans Colloque de la Fondation Guizot-Val-Richer : *François Guizot et la culture politique de son temps* Paris, 1991, p. 265-289 et, sur le rapport au romantisme, Christopher M. Greene : "Romanticism, cultural nationalism, and politics in the July monarchy : the contribution of Ludovic Vitet", *French Historical studies*, 1991, p. 487-509.

assurer leur préservation et de manière aussi à ce que la bonne volonté des autorités ou des particuliers ne s'épuise pas sur des objets indignes de leurs soins".

Cette construction intellectuelle de la Monarchie de Juillet repose sur la restauration d'une continuité historique (via celle du christianisme), désormais pierre de touche de la valeur de la civilisation française devant la postérité : elle doit permettre au pays de reconnaître pour siens l'ensemble de ses monuments. L'exigence proclamée d'un entretien de la mémoire, qui évoque la force des souvenirs pour le présent, débouche sur un engagement civique au service du patrimoine. C'est le sens de la formule de Montalembert selon laquelle les grands souvenirs font les grands peuples.

Il s'agit enfin de vivifier un patrimoine "tout fait" : le patrimoine d'une civilisation est celui du sens commun, de l'opinion générale, si ce n'est des préjugés. La politique doctrinaire se distingue ainsi absolument du credo révolutionnaire selon lequel les richesses nationales avaient été jusque là dénaturées ou spoliées. Plus spécifiquement, elle ressortit tout à fait à l'argumentaire libéral du XIX<sup>e</sup> siècle qui évoque un idéal politique fondé à la fois sur l'hérédité et la reconnaissance des talents et des mérites. Entre la base et le sommet de la société circulent ainsi des valeurs, universelles dans leur formulation, mais consciemment aristocratiques, images du relais passé par les élites traditionnelles aux nouvelles. Bref, la représentation du "patrimoine" se confond avec cette idée, essentielle à la réflexion libérale<sup>33</sup>, d'un dépôt des valeurs. Sa traduction administrative en est la *statistique*, entendue au sens large, dont l'inscription des monuments sur un inventaire est une des figures.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup>Georges Armstrong Kelly : "Liberalism and aristocracy in the french restoration", Journal of the history of ideas, 26, 1965, p. 509-530.

<sup>34</sup>Plus généralement, dans les mouvements de romantisme politique et national, tout se passe comme si "the assistance of professors of philology and collectors of folklore ought to be enlisted to aid, if not to replace, the modern statesman" F. M. Barnard : Herder's



Le XIX<sup>e</sup> siècle connaîtra une inflexion sensible à ce propos, passant d'un sentiment "patriote" à un sentiment "plus conciliateur et épris de style bien français" à la fin de la période.<sup>35</sup> Mais l'esprit général de la conservation conserve les traits principaux qu'on vient de définir. Le principe demeure, notamment, que le libre investissement des goûts et des intérêts particuliers doit suffire, l'Etat faisant office de conseiller ou de modérateur, ou tenant lieu d'ultime recours. Surtout, la conservation monumentale vise, au-delà de l'horizon antiquaire, à sauvegarder une expression de la civilisation universelle. Bref, l'idée, plus ou moins explicite, d'une véritable téléologie des héritages successifs vient renforcer la conviction d'une nécessité nationale du patrimoine. Louis Tétreau fournit en 1896 un résumé commode de la vulgate du siècle en ces deux propositions : "l'histoire des origines d'un pays, de sa civilisation et de son génie est écrite dans ses monuments. La préoccupation de conserver les oeuvres d'art, témoins des temps passés, répond donc à un sentiment national".<sup>36</sup>

### *L'intérieur bourgeois*

Le musée XIX<sup>e</sup> est surtout le musée de l'Etat rationnel, quand se mettent en place, sur le modèle de l'archéologie classique, différentes archéologies nationales, consacrées à l'étude des arts et de la littérature de chaque pays, appuyées sur des chaires universitaires et des institutions de conservation. Le musée est aussi la vitrine des municipalités, surtout après le milieu du siècle, quand l'institution, d'établissement d'enseignement, devient la chose de ces "bourgeois amis

---

social and political thought : from enlightenment to nationalism, Oxford, 1965, p. 62. La meilleure analyse des emplois multiples et contradictoires de ce savoir dans la construction politique est de Uli Linke : "Folklore and the government of social life", Comparative studies of society and history, 1990, pp. 117-148.

<sup>35</sup>Maurice Agulhon : "intervention", Les monuments historiques demain, Paris, Actes du colloque La Salpêtrière, 1984, Paris, s.d., p. 268.

<sup>36</sup>Louis Tétreau : Législation relative aux monuments et objets d'art, Paris, 1896, p. 3

des arts" étudiés naguère par Raymonde Moulin<sup>37</sup>. In fine, l'apparition de la question sociale dans le monde des musées se traduit par l'ouverture d'établissements spécialement dévolus à l'acculturation du peuple aux concepts de progrès, de morale et de responsabilité politique.

Dans tous les cas, pour le visiteur idéal de ces établissements, "chaque chose particulière devient une encyclopédie rassemblant tout ce qu'on sait de l'époque, du paysage, de l'industrie, du propriétaire dont elle provient". En d'autres termes, la jouissance du musée se règle sur l'ethos du collectionneur, cette "tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système". Le musée du XIX<sup>e</sup> siècle est ainsi "un intérieur élevé à une puissance considérable", en même temps qu'une des "maisons de rêve du collectif" : "il contribue d'une part à la recherche scientifique, et favorise de l'autre l'époque rêveuse du mauvais goût"<sup>38</sup>. Cet intérieur de collectionneur sublimé qu'est le musée est une revanche des valeurs de l'héritage sur l'idéal révolutionnaire - comme, plus largement, celle des goûts et des intérêts de la société civile .

Mais c'est aussi une revanche de l'individu sur la société, et la manifestation, en cela, de son "aliénation" . Le dépaysement devient

---

<sup>37</sup> Voir la bibliographie établie par Raymonde Moulin dans la Revue française de sociologie consacrée à la "sociologie de l'art", 1989.

<sup>38</sup> C'est sous ce double rapport d'un triomphe de la vie bourgeoise et d'une étrangeté fondamentale au monde que Walter Benjamin évoque justement collections et musées du XIX<sup>e</sup> siècle. "Sous le règne de Louis-Philippe, écrit-il, le particulier fait son entrée dans l'histoire. (...) L'intérieur est l'asile où se réfugie l'art. Le collectionneur se trouve être le véritable occupant de l'intérieur. Il fait son affaire de l'idéalisation des objets. C'est à lui qu'incombe cette tâche sisypheenne d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandises. Mais il ne saurait leur conférer que la valeur qu'elles ont pour l'amateur au lieu de la valeur d'usage. Le collectionneur se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt, mais en même temps meilleur", celui de la complétude. (Walter Benjamin: Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, trad. fr. Paris, 1989, p. 52 et 424-425.)



en effet, avec la nostalgie, le ressort intime de la jouissance d'un passé à la "couleur locale" profondément exotique. Chez l'artiste englué dans la bêtise bourgeoise, le thème prend la forme du rêve de la vraie vie : "je possède, écrit Flaubert, des souvenirs qui remontent aux Pharaons. Je me vois aux différents âges de l'histoire, très nettement, exerçant des métiers différents, et dans des fonctions multiples"<sup>39</sup> Ailleurs, ce goût s'inscrit plus médiocrement dans l'objet intime, l'objet de collection, l'invasion du bibelot. De là la raillerie de ces collectionneurs nouveaux, soucieux d'ordre, de valeurs, de sens, mais incapables d'assumer cette besogne prométhéenne jadis accomplie par l'ordre socio-religieux : le primaire vaincu par le bric à brac, c'est le musée privé de *Bouvard et Pécuchet*, symbole dérisoire du qualunquisme muséal.

Ces différentes configurations renvoient à une mutation de l'économie des objets au XIX<sup>e</sup>. A l'époque moderne, le régime de la fabrication et de la consommation des artefacts était fondé sur une connaissance spécialisée de l'acheteur. Avec l'apparition du régime industriel, productiviste, et la disparition de cette culture de la consommation au profit de la considération des seules conditions de production, la valeur d'un objet cesse d'être rapportée à un savoir maîtrisé par son propriétaire. Seule la collection au sens nouveau du terme, et le musée au premier chef, permettent de reconduire cette approche archaïque de l'objet qui ne l'identifie pas instantanément à son prix de marchandise. Le statut quasi religieux du "chef-d'oeuvre", que le musée du XIX<sup>e</sup> siècle exalte à un degré inédit, est une figure de ce souci de magnifier la différence entre les choses et de restaurer, surtout, un mode de jouissance distinct de la consommation.<sup>40</sup> C'est en ce sens qu'on peut comprendre la prééminence, au musée, d'un "paradigme indiciaire"

---

<sup>39</sup>Gustave Flaubert, *Correspondance*, III, p. 300, cité par A. Cassagne : *La théorie de l'art pour l'art en France, 1848-1870*, p. 385.

<sup>40</sup>Walter Cahn : *Masterpieces. Chapters on the history of an idea*, Princeton, 1979, p. 141. Une formule quasi commerciale de Vitet à propos des bibliothèques résume bien l'invasion précoce du vocabulaire : "il faut, écrit-il, ramener la vie, en les "rattachant au présent", dans ces "entrepôts de marchandises passées de mode et sans consommateurs".

(C. Ginzburg) dans la lecture de l'objet, sans doute lié à "la prodigieuse extension de la notion d'individualité", et, peut-être, aux démarches bureaucratiques, voire policières, d'identification<sup>41</sup>, mais certainement, aussi, au regard sur l'objet traditionnel, toujours peu ou prou unicum relevant d'un connoisseurship spécifique.

La vogue des period-rooms, et plus généralement l'élaboration de contextes d'exposition (de salles néo-gothiques pour exposer les collections médiévales, par exemple) témoignent de ce rêve archaïque de complétude dont, à un autre niveau intellectuel, participe la "sociologie" naissante, fascinée, avec Auguste Comte et ses émules, par la cohérence sociale disparue. Les utopies socialistes partagent elles aussi cet horizon holiste, mais au sein d'un imaginaire marqué par 1793 et la représentation du Muséum. Dans son Voyage en Icarie (1842) Etienne Cabet affirme la nécessité pédagogique d'un musée pour la communauté, en l'occurrence un "musée de craniologie" censé apprendre le lien de la physiologie à la moralité<sup>42</sup>. Chez Fourier, surtout, "la Galerie du Louvre ou Musée de Paris" devient "le modèle d'une rue-galerie d'Harmonie"<sup>43</sup> de la même manière que le palais et le temple dominant les références progressistes en matière architecturale depuis 1830.

---

<sup>41</sup>Carlo Ginzburg: "Morelli, Freud and Sherlock Holmes : clues and scientific method", History Workshop, 9, 1980, p. 5-36.

<sup>42</sup>p. 118 de l'édition originale. On signalera aussi, après la Commune, l'utilisation négative de l'image du musée associée au radicalisme politique négateur de la propriété, voire au communisme,. Ainsi chez le Maxime du Camp des Convulsions de Paris, t. IV, Paris, 1880.

<sup>43</sup>Cité par Bernard Marrey : "Les réalisations des utopistes dans les travaux publics et l'architecture, 1840-1848", 1848.Les utopismes sociaux, Paris, 1981, p. 203.



## *Le miroir de la créativité culturelle*

Maurice Barrès dessine en revanche, en 1912, à propos des églises de France, une représentation du patrimoine profondément étrangère à la tradition intellectuelle issue des Lumières et de la Révolution, c'est-à-dire à l'idéologie politique française. Il loue "les humbles églises sans style peut-être mais pleines de charme et d'émouvants souvenirs qui forment la physionomie architecturale, la figure physique et morale de la terre de France". Il défend les églises "qui sont laides, dédaignées, qui ne rapportent rien aux chemins de fer, qui ne font pas vivre les aubergistes (...), dont personne ne dit : "quelle belle salle de bal cela ferait, quel musée! " Sa croisade contre toutes les formes du progressisme n'excepte pas les "types" légués par Viollet-le-Duc, l'idée d'exemplarité raisonnée qui ne "garde que quelques spécimens qui permettent de se faire grosso modo une idée de la noble espèce disparue".<sup>44</sup>

André Chastel a eu raison d'évoquer ici une véritable "consécration de l'existant" à travers l'adhésion sentimentale<sup>45</sup>; faut-il y reconnaître pour autant un simple "correctif logique à ce qu'avait d'insuffisant la seule protection des monuments historiques", c'est-à-dire le supplément d'âme d'un projet jusque-là exclusivement érudit et raisonné ? En fait, cette nouvelle construction intellectuelle est le meilleur exemple d'un mouvement de fond qui porte la représentation du

---

<sup>44</sup>Maurice Barrès : *La grande pitié des églises de France*, Paris, 1912, p. 82-83 et 369. Sur le contexte général voir Claude Digeon : *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris, 1959, p. 384-450. et une mise au point récente sur un aspect : Beate Gödde-Baumanns : "La Prusse et les Allemands dans l'historiographie française des années 1871 à 1914 : une image inversée de la France", *Revue Historique*, CCLXXIX/1, pp. 51-72.

<sup>45</sup>André Chastel : "La notion de patrimoine", *Cahiers de l'Académie d'Architecture*, 1981- 2, p. 7-16.

patrimoine vers l'illustration de valeurs confusément évoquées ou ressenties, prétexte à une reconnaissance commune dans l'émotion partagée tandis que l'idée de mémoire collective s'associe à la représentation d'un territoire (l'oeuvre quelque peu postérieure d'un Maurice Halbwachs en restera le meilleur exemple).

Aujourd'hui, comme le souligne Raoul Girardet, "la vision barrésienne de la nation, celle de la terre et des morts, tend à se vider de son contenu affectif et moral, comme le fait aussi l'image qu'en avait donnée Renan, celle d'un pacte permanent de cocitoyenneté, et comme s'efface encore le syncrétisme républicain qui les avait rassemblées, la concordance entre la volonté politique, la participation citoyenne et la communauté de culture"<sup>46</sup>. La définition "officielle" du patrimoine évoque seulement "la conscience intime du groupe social que tel objet appartient effectivement à son patrimoine."<sup>47</sup>

Une des meilleures illustrations en est, à petite échelle, la substitution d'un patrimoine mondial des cultures à celui de la civilisation, au sens des Lumières. La crise d'une idée d'universalité identifiée à l'histoire nationale, ou européenne, s'est traduite par l'impossibilité de reconduire l'image traditionnelle d'un patrimoine normatif, exclusif des monuments des autres continents. Il ne s'agit pas seulement, dans la nouvelle configuration, d'étendre considérablement la notion de monuments, au point d'ailleurs d'en menacer à terme la définition, ni de plaider un dialogue international dont l'époque de la SDN avait déjà senti la nécessité, mais bien d'abandonner l'image d'un patrimoine confondu avec les valeurs de référence de la lecture occidentale de l'histoire, au profit d'un inventaire des variations des artefacts de l'humanité dans l'espace et le temps.

"La vocation du Patrimoine mondial, écrit Michel Parent, consiste à faire souscrire les Etats à la notion d'universalité de la

---

<sup>46</sup>Sur un livre de Dominique Schnapper : La France de l'intégration. Sociologie de la nation en 1990, Paris, 1991, "Le Figaro, 28 mai 1991, p. 2.

<sup>47</sup>E. Ollivier : "Les monuments historiques demain", Terrain, 9, 1987, p. 124-127.



culture à travers le respect des cultures spécifiques.” Or “le champ de la culture (voit) l’affirmation de valeurs en soi, reposant sur la conviction intime de ceux qui les vivent et tout le problème réside dans le moyen de faire partager l’évidence de ce qui est tout à la fois absolu et intimement subjectif”<sup>48</sup>. En somme, ce patrimoine est invisible quand le monument historique était non seulement une empreinte visible, mais le signe même d’une volonté explicite de transmission. Sa manifestation est le fruit d’une politique culturelle attachée à conceptualiser les pratiques en cause et à en construire, par le travail d’interprétation, une représentation qu’on communiquera aux acteurs.

La dynamique du patrimoine s’entend désormais comme prise de conscience de la société par elle-même, grâce à la mise au jour (interminable) de ses “propriétés”. Dès lors, tout se passe comme si la patrimonialisation, entendue comme le travail de mise au jour de la mémoire d’un lieu et d’un groupe devenait le phénomène majeur. Pour reprendre une formule de F.R. Ankersmit, “la mémoire a priorité sur ce dont on se souvient”.<sup>49</sup> Il existe un lien étroit entre cette représentation d’un patrimoine, d’une part, le caractère de plus en plus extensif de sa définition d’autre part, et la nécessité d’un travail de mise au jour assimilé à une intervention sur le social.

Cette spécificité du patrimoine “nouveau” a trouvé dans les écomusées sa meilleure inscription. Si l’écomusée est bien, selon une excellente formule de Freddy Raphaël, une “provocation de la mémoire”<sup>50</sup>, c’est que les expôts n’y sont pas tant des indices, altérés par le temps, d’une réalité disparue, que le produit d’une représentation élaborée *hic et nunc*. Au siècle dernier, il s’agissait de rendre une voix

---

<sup>48</sup>Michel Parent : “Le patrimoine mondial et l’ICOMOS”, *Icomos/Information*, 1987-4, p. 1-7.

<sup>49</sup>F.R. Ankersmit : “Historiography and postmodernism”, *History and Theory*, XXVIII-2, 1989, p. 137-153.

<sup>50</sup>Freddy Raphaël et G. Herberich-Marx : “Le musée, provocation de la mémoire”, *Ethnologie française*, 17, 1, 1987, p. 87-95.

aux monuments désormais silencieux, puis à tous les restes du passé, dans un sentiment d'urgence lié à la hantise de la perte. Le champ patrimonial était un "autre pays", plus beau d'être étranger et disparu, ou menacé de l'être (c'est le Time beautifyer of things évoqué par Michelet). Même l'ethnographie, ou plutôt ses balbutiements, se réglait sur le mode archéologique : interroger un paysan breton, c'était questionner une relique étrangère à notre monde, un contemporain d'il y a mille ans. Aujourd'hui, l'écomusée vise à faire advenir à la conscience du social les ressources - et les richesses - dont celui-ci dispose sans le savoir : le travail de sauvetage et d'enregistrement est remplacé par une entreprise de révélation et d'interprétation. Sa démarche peut se résumer à une formule d'André Leroi-Gourhan, qui écrivait en 1982 que "toute la personnalité d'un groupe humain est enfermée dans la moindre de ses productions matérielles"<sup>51</sup>

\*\*\*\*\*

Toute entrée en patrimoine transforme la "vie des objets" en "destins d'objets" : le statut de pièce de patrimoine fournit à un moment précis une "réception" à des oeuvres qui en ont été a posteriori privées, en raison de la perte, de la destruction ou de l'interdiction de leur contexte ou de leur site originel, bref des conditions primitives de leur effet. Le patrimoine sanctionne une nouvelle forme d'appropriation, après diversion des objets de leur circuit coutumier : la décontextualisation des artefacts au sein des musées en est la meilleure illustration.

L'apparition de la notion de patrimoine, puis son développement au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, - sous forme d'une institutionnalisation des objets du passé dans le présent - correspond d'abord à une forme de "déstitution" du passé, qui perd son statut traditionnel d'instance de légitimation. Les calculs statistiques, l'étude savante du hasard, jouent le même rôle, vis à vis du futur cette fois, qui limitent l'ouverture infinie de l'avenir sans l'identifier à une chaîne

---

<sup>51</sup>Entretiens avec A. Leroi-Gourhan cités par Philippe Mairot, art. cit. infra.



déterminée d'événements<sup>52</sup>. La détermination par le passé devenue obsolète, la relation avec celui-ci cesse ensuite d'être transparente et univoque ; l'effort déployé pour maîtriser la nouvelle situation, surmonter l'opacité inédite du passé, élaborer un nouveau statut du présent, s'investit dans la production d'une discipline spécifique, celle du patrimoine. Ce dernier illustre désormais, au sein d'un historicisme diffus plus ou moins nettement inspiré de Hegel, un concept de conservation assimilable à l'*aufhebung*, à la *relève*. Dans certains cas, il servira aussi le propos d'une re-traditionalisation liée à la notion de *revival*<sup>53</sup>

Le patrimoine, conçu de la sorte, est la manière dont une société "loge" en son sein le passé qu'elle juge pertinent. Il équivaut, dans son champ propre, à ce que l'école produit et entretient sous le terme de disciplines : la patrimonialisation est le prix payé par une culture -non traditionnelle - à son passé pour le transmettre. Elle permet de transformer le passé de quelques-uns -les objets de souvenir- en jouissance renouvelée de tous, au prix d'une soumission de l'hétérogénéité et la spécificité d'héritages à l'universalité d'une représentation commune.

On comprend dès lors pourquoi le patrimoine fait l'objet à la fois d'une généalogie positive - celle des institutions de conservation, de l'effort culturel étatique, de l'investissement administratif dans la mémoire sociale, etc. - et d'un propos "négatif", ou réactionnaire au sens propre, qui déplore son apparition. Ce qui est valorisé, ici, comme apparition d'un respect du passé, des valeurs supérieures - esthétiques, culturelles - de certains de ses objets, et rejet éclairé de son usage archaïque, est simultanément, là, décrit comme chute dans l'indifférence - disparition de la valeur d'usage, du symbolisme politique...

---

<sup>52</sup>Ernest Coumet : "La théorie du hasard est-elle née par hasard ?", *Annales E.S.C.*, 25, 1970, pp. 574-598 ; Niklas Luhmann : "The future cannot begin : temporal structures in modern society", *Social research*, 43, 1976, pp. 130-152.

<sup>53</sup>Voir par exemple Gary Alan Fine : "The process of tradition : cultural models of change and content", *Comparative Social Research*, 11, 1989, p. 263-277.

Jadis, Chateaubriand écrivait dans les Mémoires d'outre-tombe que "les monuments font une partie essentielle de la gloire de toute société humaine : ils portent la mémoire d'un peuple au-delà de sa propre existence, et le font vivre contemporain des générations qui viennent s'établir dans ses champs abandonnés". De nos jours, le patrimoine, dans ses représentations banales et savantes à la fois, n'évoque plus ni l'inscription forte des ancêtres dans la mémoire collective, ni les monuments à transmettre à la postérité, mais des objets vernaculaires : maisons rurales, métiers disparus, quartiers anciens, sites protégés, et encore meubles de famille, cadre de vie domestique, etc. Tous ces matériaux dessinent une historicité *soft*, sans dates ni noms, celle d'un tableau pour ainsi dire anhistorique de la vie quotidienne d'autrefois, par le biais le plus souvent d'une esthétisation des choses, l'objet ancien qu'est devenu le rabot ou le fer à repasser acquérant valeur de bibelot.<sup>54</sup>

Simultanément, le musée est aujourd'hui un espace de consommation tellement identifié au développement culturel qu'il en devient le lieu des stéréotypes, de la *stylisation*, au sens de Simmel, des oeuvres et des cultures. Quand le patrimoine était celui, politique, d'un contrat avec le passé pour l'avenir, le musée était le premier de ses *monuments*. Il devait en effet incarner la conscience de la Cité, l'administration de la "relève" historique, devenant de fait un monument supposé rappeler au public ses obligations à l'égard de la culture passée et future, à la manière dont le monument, au sens classique du terme rappelle à son peuple ce qu'il faut croire et comment agir pour l'avenir.

Quand le patrimoine se naturalise en commémoration du potentiel vital de toute culture, le musée fait figure de *lieu commun* de cette affirmation, travaillant à la progressive intégration de toute oeuvre dans l'infinie production d'une culture. L'"objet de musée" devient le paradigme des distinctions arbitraires léguées par l'époque précédente au

---

<sup>54</sup>Voir, sur le cas de l'intérêt porté à l'architecture rurale, les articles de Isac Chiva et Françoise Dubost, d'une part, de Philippe Bonnin d'autre part, dans Etudes rurales, 1990, 117, pp. 9-72.



sein de ce que nous percevons désormais comme continuum légitime du *style* d'une culture<sup>55</sup>. A la limite, le musée expose désormais tous les objets, ou, ce qui revient au même, n'importe lequel d'entr'eux, qui les vaut tous et que tous valent. Comme l'écrit Philippe Mairiot, "le véritable programme absolu de musée (...) ne contiendrait qu'un objet, qui dirait tout d'un groupe humain, synthétiserait l'ensemble du savoir".<sup>56</sup> Ainsi assiste-t-on partout à une redéfinition du musée comme endroit chargé de recueillir et exposer une partie de la production culturelle générale, la sélection des pièces s'opérant sous forme d'une raréfaction momentanée d'un ensemble, pour des nécessités pratiques, plutôt que comme coupure décisive entre l'insignifiant et le notable.

Cette nouvelle image du patrimoine est, si l'on peut s'exprimer ainsi, dépolitisée par rapport aux formes antérieures. Ou plutôt, si l'on accepte l'interprétation anthropologique évoquée en introduction, elle répond à une nouvelle représentation de la structure sociale, où la référence explicite à l'histoire - à telles fondations juridico-politiques, à tels événements - est quasi absente, et où la complexité de la hiérarchie légitime s'est très réduite, avec la perception "holiste" du social. A sa place, s'est développée une image comme naturelle de l'évolution de la société, marquée par la croissance économique, le progrès technique, l'aspiration au bien-être individuel...

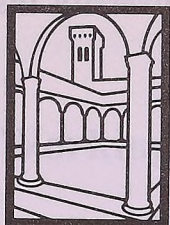
---

<sup>55</sup>J'emploie ce terme au sens de la perception de l'oeuvre d'art comme stylisation, condamnée par Georg Simmel. Cf. Birgitta Nedelmann : "Estetizzazione e stilizzazione : due strategie di gestione dello stile di vita", *Rassegna italiana di sociologia*, XXIX, 4, 1988, pp. 513-535.

<sup>56</sup>Philippe Mairiot : "Musée et technique", *Terrain*, 16, mars 1991, p. 132.







# EUI WORKING PAPERS

EUI Working Papers are published and distributed by the  
European University Institute, Florence

Copies can be obtained free of charge – depending on the availability of  
stocks – from:

The Publications Officer  
European University Institute  
Badia Fiesolana  
I-50016 San Domenico di Fiesole (FI)  
Italy

**Please use order form overleaf**

# Publications of the European University Institute

To            The Publications Officer  
              European University Institute  
              Badia Fiesolana  
              I-50016 San Domenico di Fiesole (FI)  
              Italy

From        Name .....

              Address .....

              .....

              .....

              .....

              .....

- ☐ Please send me a complete list of EUI Working Papers
- ☐ Please send me a complete list of EUI book publications
- ☐ Please send me the EUI brochure Academic Year 1990/91

Please send me the following EUI Working Paper(s):

No, Author            .....

Title:                .....

No, Author            .....

Title:                .....

No, Author            .....

Title:                .....

No, Author            .....

Title:                .....

Date            .....

Signature            .....





# EUI Working Papers as from 1990

As from January 1990, the EUI Working Papers Series is divided into six sub-series, each series is numbered individually (i.e. EUI Working Paper HEC No. 90/1; ECO No. 90/1; LAW No. 90/1; SPS No. 90/1; EPU No. 90/1; ECS No. 90/1).

July 1991





## **Working Papers in European Cultural Studies**

**ECS No. 90/1**

**Léonce BEKEMANS**

**European Integration and Cultural  
Policies. Analysis of a Dialectic  
Polarity**

**ECS No. 90/2**

**Christine FAURÉ**

**Intellectuelles et citoyenneté  
en France, de la révolution  
au second empire (1789-1870)**

**\* \* \***

**ECS No. 91/3**

**Dominique POULOT**

**De l'héritage monumental à  
l'entreprise de patrimoine. Pour  
une histoire de la transmission  
culturelle en France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>**